

## Gottfried Kellers *Sinngedicht* und Arnold Zweigs *Novellen um Claudia*: ein Imitationsverhältnis?

"Was ist erquicklicher als Licht? Das Gespräch."  
(Goethe)

### I.

Arnold Zweig hat die *Novellen um Claudia* (Erstausgabe 1912) mit dem *Sinngedicht* Gottfried Kellers mehrmals explizit in Beziehung gebracht. 1948 schreibt er darüber:

[...] und machte so diesen Novellenkranz, der wie das Sinngedicht unseres großen Vorbildes Gottfried Keller zeigte, wie man Geschichten erzählen könnte, auch wenn einem kein Roman gegeben ist.<sup>1</sup>

In einem Brief an Eberhard Hilscher vom 2. 4. 1966 weist er darauf hin, daß die

"Novellen um Claudia" eigentlich aus der Ablehnung des Romans als Form entstanden seien, sich in ihrem Lyrismus dem "Sinngedicht" Kellers annäherten, letztlich aber doch einen Roman von besonderer Struktur ergaben.<sup>2</sup>

Ausgehend von diesen Bezugspunkten möchte ich in diesem Referat ermitteln, wie und ob überhaupt die Tradition des 'großen Vorbildes' Gottfried Keller in den Novellen ihren Niederschlag gefunden hat. Ich nenne meine Untersuchungen intertextuell, zumal unter diesem Begriff auch andersartige poetisch-poetologische Analysen zu subsumieren sind (z.B. Gattungsproblematik, Strukturanalyse), zu denen ich auch Stellung beziehen möchte.

### II.

Aus den zitierten Aussagen Zweigs geht hervor, daß er sich bei dem "gattungsmäßig unbestimmten 'Claudia-Buch'"<sup>3</sup> mit Vorliebe auf Kellers Werk als Muster/Modell beruft. Zweig selbst ist in dieser Frage nicht konsequent (ein romanartiger *Novellenkranz* vs. ein *Roman* von besonderer Struktur), was sich zum einen aus den thematisch-strukturellen

<sup>1</sup> Arnold Zweig, *Worte an die Freunde*, in: *Aufbau*, 11. (1948), S. 929. Zit. nach: Eva Kaufmann, *Arnold Zweigs Weg zum Roman. Vorgeschichte und Analyse des Grischaromans*, Berlin 1967, S. 24.

<sup>2</sup> Eberhard Hilscher, *Arnold Zweig. Leben und Werk*, Berlin 1968, S. 27.

<sup>3</sup> Ebd., S. 19.

Merkmale des Textes selbst, zum anderen daraus ergibt, was der Autor vom "Roman großer Form"<sup>4</sup> fordert.<sup>5</sup>

Diese noch so vage und widersprüchliche Gattungsbestimmung legt eine verkübergreifende intertextuelle Beziehung zwischen den Claudia-Novellen und dem Sinngedicht nahe, wobei *Das Sinngedicht* als Prätext der *Novellen*, die ich diesmal einfach als Text bezeichnen möchte, fungiert.<sup>6</sup>

Gerard Genette ordnet die Gattungsfrage als intertextuelles Phänomen in seinem System in erster Linie der Kategorie Architextualität zu, obwohl seine andere Kategorie, die Hypertextualität<sup>7</sup>, sich zum Teil auch auf die textuelle Eigenschaft von literarischen Texten, einer Gattung anzugehören, gründet. Denn nur auf diese Weise kann die komplexe Art der Bezugnahme beschrieben werden. Hypertextualität besagt für Genette, daß ein Text von einem anderen, älteren durch Transformation abgeleitet wird. Er unterscheidet zwischen einer einfachen, direkten und einer komplexen, indirekten Art von Transformation. Die komplexe Art der Transformation nennt er Nachahmung/Imitation, die die "Erstellung eines Modells der [...] Gattungskompetenz erfordert"<sup>8</sup>, bei der sich der Autor des neuen Textes/Hypertextes von einem formalen und thematischen Gattungstypus leiten läßt. Für Genette bedeutet Gattungskompetenz, daß der Verfasser des Hypertextes (der Imitator) ein erfundenes oder übernommenes Thema *im Stil* seiner Vorlage direkt ausführt.<sup>9</sup> Genette versteht den Begriff Stil im Sinne von *thematischer und formaler Manier* und setzt Stil und Gattung letztendlich gleich: "[...] weil man nur einen Stil nachahmen kann, d.h. eine Gattung".<sup>10</sup>

Angenommen, daß die Beziehung der *Novellen* zum Prätext die der Imitation ist (die Verwirklichung einer thematischen und formalen Manier), sollten folgende Fragen geklärt werden:

a) Wie erscheint die Bezogenheit der *Novellen* auf der thematischen und der strukturellen Ebene, inwiefern funktioniert also der Prätext als Gattungsmodell?

b) Was ist die semantische Funktion dieser intertextuellen Beziehung?

Zu b):

Nach Schulte-Middelich soll die intertextuelle Textkonstitution eine funktional wirksame "Mehrfachkodierung oder Sinnkomplexion"<sup>11</sup> im Folgetext gewährleisten. Diese

<sup>4</sup> Kaufmann, S. 25.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 24-25., Hilscher, S. 19.

<sup>6</sup> Ich halte die Verwendung der gewissermaßen neutralen Bezeichnungen *Text* und *Prätext* für sinnvoll, da die in der Forschungsliteratur sich mehr oder weniger eingebürgerten Begriffspaare wie *Prätext-Folgetext*, *Hypotext-Hypertext*, *referierter Text-referierender Text* Beziehungen solcher Art konnotieren, die ich in diesem Aufsatz nicht ausschöpfen kann.

<sup>7</sup> "jede Beziehung zwischen einem Text B ... und einem Text A ... , wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert". (Gerard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993, S. 14-15.

<sup>8</sup> Ebd., S. 16.

<sup>9</sup> Ebd., S. 108.

<sup>10</sup> Ebd. S. 109.

<sup>11</sup> Bernd Schulte-Middelich, "Funktionen intertextueller Textkonstitution", in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 214.

Sinnkomplexion kann eine Sinnstützung-Sinnerweiterung oder aber eine Sinnkontrastierung sein.<sup>12</sup> Die oben genannten Kategorien könnten mit den aus der Typologie von Magdolna Orosz stammenden Kategorien *bestätigende Bedeutungsintegration* bzw. *abweichende Bedeutungsintegration*<sup>13</sup> gleichgesetzt werden, obwohl Orosz bei der Erstellung ihrer Typologie eher semiotische, während Schulte-Middelich kommunikations-theoretische Akzente setzt. Beide Systeme sind komplex, beinhalten Kategorien auf mehreren Ebenen, ich hebe aber die schon erwähnten parallelen Kategorien heraus und spreche in diesem Sinne von *Bedeutungserweiterung* bzw. *Bedeutungskontrastierung*.

### III.

Thematisch gesehen handelt es sich in den Claudia-Novellen um einen Prozeß des "Zu-sich-Findens und des Zueinander-Kommens"<sup>14</sup> eines Mannes und einer Frau, Walther und Claudia. Das Endziel dieses Prozesses soll der von Zweig selbst aufgestellte Lebensanspruch der "Einheit"<sup>15</sup> sein. Diese Thematik wird in einer Struktur entfaltet, die als eine besondere Form von Rahmenerzählungen<sup>16</sup> bezeichnet werden könnte.<sup>17</sup>

Rahmenerzählungen erfüllen eine spezielle kommunikative und situative Bedingung: die des Gesprächs, des Gesprächsrahmens, aus denen ein bedeutender Teil der Novellenproduktion hervorgeht. Dem Gespräch entspringt das mündliche Erzählen, das sich in der Erzählgegenwart vollzieht und zum Abschluß kommt.<sup>18</sup> Die *Novellen* bauen tatsächlich auf der mündlichen Gesprächssituation auf, sie stellen einen "gesprächstherapeutischen Prozeß"<sup>19</sup> dar. Mit dem prozessualen Charakter des Themas korrespondiert also der prozessuale Charakter des Gesprächs, das strukturbildende und zugleich sinnbildende Funktion hat.

Die Gesprächsstoffe der einzelnen Claudia-Novellen sind Verwirklichungen des Grundkonzeptes, Varianten der invarianten Grundstruktur, die in Form einer – nennen wir vordergründig so – Opposition beschrieben werden kann. Diese Opposition überlagert das

<sup>12</sup> Ebd., S. 215.

<sup>13</sup> Im Falle der bestätigenden Bedeutungsintegration erfüllt der referierte Text eine Beispielfunktion für die Interpretation des referierenden Textes, die abweichende Bedeutungsintegration bedeutet dagegen ein Wider- oder Umschreiben des referierten Textes. Vgl. Magdolna Orosz, *Intertextualität in der Textanalyse*, Wien 1997, S. 24.

<sup>14</sup> Hugo Aust, *Novelle*, Stuttgart; Weimar 1995, S. 164.

<sup>15</sup> Brief an Agnes Hesse, am 19. 5. 1917, zit. nach: Birgit Lönne, "Die Novellen um Claudia" (1912). Zu Intention und Poetik", in: Arnold Zweig, *Psyche, Politik und Literatur*, hrsg. von David Midgley, Hans-Harald Müller und Luc Lamberechts, Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien 1993 (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte; Bd.32), S. 22.

<sup>16</sup> Zur Definition der Rahmenerzählung und zu ihrer Abgrenzung von anderen Erscheinungsformen mehrschichtigen Erzählens siehe Andreas Jäggi, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert*, Bern 1994, S. 59-78. Vgl. noch: Aust, S. 2-7. und S. 15.

<sup>17</sup> Auf die ausführliche Analyse dieser besonderen Form gehe ich an dieser Stelle nicht ein, da diese Frage sehr eng mit der der Gattungszuordnung zusammenhängt und weiterer Untersuchungen bedarf.

<sup>18</sup> Siehe Aust, S. 2-3.

<sup>19</sup> Ebd., S. 164.

Grundthema – Frau-Mann-Beziehung, Liebe, Ehe –, erhält es von einer bestimmten Perspektive und gestaltet seine Entfaltung. Diese Opposition kann beschrieben werden als der Gegensatz von 'Ideal und Wirklichkeit'<sup>20</sup>, aber auch als Kunst und Leben. Kunst ist aber eindeutig dominant: "Die Kunst steht Modell für das Leben."<sup>21</sup> In fast jedem Kapitel wird ein solches Modell der "Kunstwirklichkeit"<sup>22</sup> dargeboten, das die Unzulänglichkeiten des Lebens der Protagonisten, Walther und Claudia, ihre Hemmungen, ihre Scheu vor Liebe und Hingabe, zugleich aber ihre Sehnsucht danach, ihre Mißverständnisse und mißlungenen Annäherungsversuche zu überbieten scheint.

Das Erste Kapitel, *Das Postpaket*, wird nach dem Modell von Goethes "Götz von Berlichingen" aufgebaut, wobei Walther seine vermeintliche Unmännlichkeit in die Gestalt Weislingens projiziert, gegenüber Götz, der "sehr Mann"<sup>23</sup> sei, und sich dadurch zu rechtfertigen versucht:

Man kann einen Typus Mann hinstellen, der alle Eigenschaften besitzt, die da Mannheit konstituieren, nicht wahr, und zwar im höchsten Maße besitzt. Gut. Der einzelne weicht von diesem Typus ab, und in besonders unglücklichen Fällen so weit, daß Männlichkeit nicht mehr da ist. Trotzdem geht er als Mann spazieren [... ] Der Mann [... ] hat die Kraft des Zusammensehens, er schafft, indem er neu sieht ... Weislingen erblickt das Neue hinterher und versteht es, er sieht ein. Niemals baut er Brücken zwischen Getrenntem und sieht nur Endgültiges; Götz begriffe nie, daß es dabei Schwierigkeiten gibt ... Götz nimmt die Dinge fragmentarisch als Vielheiten, die einer Einheit bedürfen, und hat doch mehr Ehrfurcht vor ihnen als Weislingen, der sich dem einzelnen Ding oder Zustand blind hingibt und sich beständig verliert. (S. 8f.)

Im zweiten Kapitel *Das dreizehnte Blatt* wird die Geschichte eines Malers erzählt, der seine künstlerische Freiheit für Geld aufgegeben hat. Diese Geschichte stößt auf volles Unverständnis Claudias und sie erlebt eine tiefe Enttäuschung. Nicht nur das Ideal des vollkommenen Menschen, sondern auch das Ideal der Kunst ist für sie brüchig geworden:

Ich war genötigt worden, hassenswert tiefe Blicke in einen Menschen zu tun, den ich verehrt hatte, und ein großes Kunstwerk war mir auf immer zerstört worden. (S.41.)

<sup>20</sup> Das Oppositionspaar Ideal-Wirklichkeit ist natürlich innerhalb der fiktionalen Welt zu verstehen, Wirklichkeit ist demnach Teil der literarischen Fiktion.

<sup>21</sup> Hermann Wiegmann, "Das ästhetische Mitleid. Beobachtungen zur literarischen Fiktion in den 'Novellen um Claudia' und im 'Grischa'", in: *Arnold Zweig - Poetik, Judentum und Politik*, hrsg. von David Midgley, Hans-Harald Müller und Geoffry Davis, Bern 1989 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte Bd.25), S. 92.

<sup>22</sup> Ebd. Unter Kunstwirklichkeit versteht Wiegmann etwa die Projektion der Wirklichkeitserfahrung auf die ästhetische Sphäre der Kunst, wodurch das Leben durch die Kunst ersetzt wird. Den Ausdruck finde ich allgemeiner treffend für das Oppositionsverhältnis *Ideal-Wirklichkeit*, das ich modifizierend *Ideal-Kunstwirklichkeit* nennen möchte. Damit wird aber sein oppositioneller Charakter aufgehoben, wir können daher von einer *Quasi-Opposition* sprechen.

<sup>23</sup> Arnold Zweig, *Novellen um Claudia*, Berlin und Weimar 1977, S. 8. (Im weiteren wird Seitenzahl unmittelbar nach dem Zitat in Klammern angegeben.)

Eine dritte Variante der Diskrepanz 'Ideal und Wirklichkeit', Kunst und Leben enthält die dritte Novelle *Der Stern*, in der zugleich eine Umkehrung der Tendenz des Lebens- und Kunstverständnisses zu beobachten ist. Claudia, die Erzählerin berichtet über die menschlichen Schwächen des hochbegabten Komponisten, des Jugendfreunds Walthers, der für Ruhm die Liebe und somit die einzige wahrhaft menschlich-liebende Person verwirft und sich bald darauf das Leben nimmt. Claudia charakterisiert ihn mit scharfen Worten:

Er war anziehend, aber mein Freund? Eruptive Menschen wie er, die in beständigem Pathos leben, sind für mich nichts; ich fürchte den Ausbruch und dem war Oswald Saach stets nahe. Er wußte das. Er war bewußten Geistes so, daß er hinterher stets merkte und auf eine peinliche Art auch aussprach, wenn er Unangebrachtes getan hatte, und wie er es hätte vermeiden sollen; ohne Verpflichtung für das nächste Mal. (S. 52.)

Der (wiederum) schwache Männertyp wird mit der Gestalt seiner Geliebten, Lisbeth Ohlsen kontrastiert, die zwar den Komponisten sanft und demütig liebte, doch fähig war, dem 'sündhaften Verhältnis' zu entsagen. In ihrer Figur klingt der Typ der Hans Hansens und Ingeborg Holms an, Typen, die ungeeignet für ein Leben in der Künstlerwelt sind. Lisbeth, bezeichnenderweise die Hamburgerin

hatte in der strengen hanseatischen Luft der elterlichen Wohnung die Kraft gefunden, sich zu besinnen und ihre Lebensart mit ihm [dem Komponisten] zu verwerfen; sie hatte erkannt [ ... ], wohin er sie geführt hatte - auf einen Boden, zu schwankend für ihre festen Schritte; sie hatte unter argen Qualen gesehen, daß sie in ein altmodisches, solides, der Pflicht und den Sitten unterworfenes Reich gehöre und nicht in die von sogenanntem Eigenleben durchschwärmte Luft der Künstler und Komödianten. (S. 56f.)

Lisbeths Welt ist freilich ein sehr vereinfachtes Lebensmodell, in dem das Leben mit dem kleinbürgerlichen Leben gleichgesetzt wird und welches Claudia und Walther wegen ihres intellektuellen und finanziellen Status nicht zu eigen ist. Werte wie Solidität, Pflicht, Sitten sind die Konnotationen dieses semantischen Feldes, während dem anderen, der Kunst, Werte wie Eigenleben, falsches Pathos, Unsittlichkeit anhaften.

In den folgenden Novellen (*Die keusche Nacht*, *Die Passion*, *Die Sonatine*) entfaltet sich das Bild eines nuancierteren Verhältnisses von Ideal und Wirklichkeit, in dem ihre Diskrepanz zwar nicht aufgehoben, doch auf eine bestimmte Weise ausgeglichen wird, weil Schwächen und Unzulänglichkeiten des Partners gegenseitig akzeptiert werden, wodurch "punktuell ... der gelebte Augenblick zum Ideal, zum geglückten Modell"<sup>24</sup> wird. Dies zeigt sich am deutlichsten im letzten Kapitel, *Die Sonatine*, in der Walther seiner Frau ein lange verheimlichtes Jugenderlebnis beichtet: homoerotische Spiele mit seinen Kameraden. Sein Bekenntnis, dessen Inhalt im krassen Gegensatz zum Lebensideal Claudias steht und das sie

<sup>24</sup> Wiegmann, S. 92.

zur Konfrontation mit der Wirklichkeit zwingt, führt fast zum Scheitern ihres Verhältnisses, doch wird am Ende eine Überwindung und ein Neuanfang möglich. Wie Claudia es ausdrückt:

Aber mein Leben war falsch und künstlich. Ich wußte vom Dasein, aber ich hatte es nie geschaut, vor Augen gehabt.... Es ist frevelhaft, das Unglück zu verleugnen und das Grauenhafte nicht zu sehen. (S. 133.)

In den sieben Novellen erfahren wir eine allmähliche Korrektur des Ideal-Wirklichkeit - Verhältnisses zugunsten eines vollständigeren Lebensverständnisses, aber nach der ersten seriösen Konfrontation mit dem Leben enden die *Novellen*. Eine ästhetische Schein-Welt, die größtenteils von der Kunst repräsentiert wird, beherrscht das ganze Werk, wodurch in der Grundstruktur das Verhältnis Ideal-Wirklichkeit als *Quasi-Opposition* erscheint.

#### IV.

*Das Sinngedicht* ist ein Novellenzyklus mit einer zusammenhängenden Rahmenhandlung. Das den Rahmenerzählungen zugrundeliegende Thema ist – wie im *Claudia*-Text – Mann-Frau-Beziehung, Liebe, Heirat. Ein junger Gelehrter, Reinhard, der von dem 'Licht des Lebens' abgeschlossen lebt, sucht nach der Liebe. Der Prätext ist durch Poesie und Symbolhaftigkeit gekennzeichnet, demzufolge das Moment des Ästhetischen – als ein Aspekt des Verhältnisses Kunst und Leben – seine Gesamtstruktur bestimmt, aber auf der Handlungs- und Figurenebene nicht direkt thematisiert wird.<sup>25</sup> Reinhard, der "die Studierstube eines Doktor Fausten"<sup>26</sup> bewohnt, findet zufällig ein Epigramm des Logau, das ihm den Anlaß gibt, in die weite Welt auszuziehen.

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß eine weiße Galathee: sie wird erröthend lachen. (S. 8.)

Reinhard probiert dieses Kunstrezept in der Wirklichkeit aus; das Sinngedicht gelingt aber nur zur einen oder zur anderen Hälfte: Zuerst findet er ein Mädchen, das beim Kuß lacht, aber nicht errödet, dann eins, das zwar errödet, aber nicht lacht. Schließlich gelangt er unter märchenhaften - ästhetischen Umständen zu Lucie, und es beginnt ein Prozeß "des Zu-sich Findens und Zueinander Kommens"<sup>27</sup> – der Prätext bietet also das thematische Muster, das in den *Novellen* reproduziert wird. Der Leser verfolgt den Weg des Liebespaars von der

<sup>25</sup> In der poetischen Gesamtstruktur ist etwa der Lyrismus des *Sinngedichts* zu finden, den Zweig nachbilden wollte. In den *Novellen* sehe ich das Lyrische in der Erscheinung der Musikalität sowohl in der Struktur als auch in der Thematik. (Vgl. Barbara Naumann, " '... an die Stelle romanhafter Empfindungen musikalische zu setzen'. Musikalische Themen in Arnold Zweigs Frühwerk", in: *Text + Kritik*, 104. (1989), S. 25-37.)

<sup>26</sup> Gottfried Keller, *Das Sinngedicht*, Stuttgart 1966, S. 5. (Im weiteren wird Seitenzahl unmittelbar nach dem Zitat in Klammern angegeben.)

<sup>27</sup> Vgl. Anm. Nr. 14.

Lebensschwäche zur Lebensbejahung – ein Prozeß mit symbolischem Ausdruck: Die Gelehrten-Existenz droht Reinhard mit dem Verlust seines Augenlichtes, während ihn seine Liebe ins Leben und ins Licht zurückführt, seine Geliebte heißt ja Lucia, Lux, Licht. Das Motiv der Blindheit und des Lichtes kommen in den *Claudia - Novellen* an etlichen Stellen vor, jedoch in einer semantischen Verschiebung: Claudias Charakter liebt das Helle und haßt das Trübe, sie wird sogar einmal ironisch "Aufklärer" genannt, aber sie ist dem Leben gegenüber blind und scheu, in Unkenntnis befangen. Denselben Weg muß auch Lucie gehen, die infolge eines Jugenderlebnisses – das sie ihrem zukünftigen Mann beichtet – sich vor Liebe und Heirat scheut. Sie konvertierte zum Katholizismus eines Mannes wegen, in den sie sich verliebte – in den Augen Kellers vielleicht etwas genauso Unerhörtes wie das Vergehen Walters.<sup>28</sup>

Die Gespräche und die aus ihnen erwachsenden Erzählungen untermauern mit ihrer Struktur den prozessualen Charakter der Thematik und insofern dienen sie den *Novellen* wiederum als Modell, obwohl die Erzählungen, die je eine Variante der Mann-Frau-Beziehung darstellen und einen richtigen Novellenkrieg zwischen Reinhard und Lucie implizieren, eine viel strengere, geschlossenere novellistische Form zeigen wie die der *Claudia-Novellen*.<sup>29</sup>

Die semantische Grundstruktur im *Sinngedicht* konstituiert sich aus einem Oppositionsverhältnis, das mit dem der *Claudia-Novellen* z.T. zusammenfällt. Anders formuliert reproduziert der Text dieses Oppositionsverhältnis in einer modifizierten, gewissermaßen verengten Form. Die Grundstruktur des Prätextes baut auf dem Gegensatz Schein und Sein auf, wobei Schein nicht unbedingt mit falsch verstandener Kunstwirklichkeit gleichgesetzt werden darf. Die in den Novellen des *Sinngedichts* erzählten Beziehungen gehen alle am Schein zugrunde, wie in der Novelle *Regine*, in der die junge, aus bescheidenen Verhältnissen stammende Ehefrau eines wohlhabenden und wohlwollenden Kaufmanns infolge ihrer eigenen und ihres Mannes Unfähigkeit, sich aufrichtig aussprechen zu können, Selbstmord begeht. Die Liebe des Kaufmanns erweist sich also nur als Schein: "Wäre seine Liebe nicht von der Eitelkeit der Welt umspinnen gewesen, dann wäre es wohl anders geworden." (S.114) - kommentiert Lucie die von Reinhard erzählten Ereignisse.

In dieser Novelle, deren Motive im Kapitel *Der Stern* bei Zweig wiederaufgenommen werden (z.B. soziale Ungleichheit des Liebespaars, Selbstmord), ist Kunst eindeutig negativ konnotiert. Eine 'emanzipierte' junge Malerin, die aussah

<sup>28</sup> Vgl. Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart; Weimar 1993, S. 160-164.

<sup>29</sup> Hier möchte ich kurz die Problematik der Rahmenerzählungen unter intertextuellem Aspekt ansprechen. Zwischen Rahmen und Binnenerzählung besteht eine wechselseitige intertextuelle Bezugnahme, mit dem Terminus von M. Orosz eine selbstreferierende, da der Rahmen (als Prätext) dem Erzählten schon von außen her eine Bedeutungsklammer (Aust), eine Sinnorientierung bietet, die Bedeutung der Rahmenhandlung wird aber durch die Binnenhandlung (als Prätext) auch modifiziert und erst dadurch konstituiert.

wie eine Krähe; sie steckte in einem trostlos dunklen, nüchternen und schlampigen Kleide, mit der beleidigenden Absicht, ja keinen Anspruch auf weibliche Anmut und Frühlingsfreude machen zu wollen (S. 83).

überredet die einfache, von ihrem Mann alleingelassene Regine, ihr Modell zu sitzen. Das Ergebnis ist

Regines Bildnis als phantastisch angeordneter Studienkopf, mit theatralisch aufgebundenem Haar, [...] mit bloßem Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, d.h. jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch, das alles mit einer schein - baren Frechheit gemalt, [...] wie sie [...] zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird. (S. 81)

Das Gesamtwerk ist dennoch durch Lebensnähe und Heiterkeit charakterisiert. Kunst, Poesie ist funktional: sie ist Motivation der Handlung und erscheint auch in der leicht ironischen Schlußszene, in der ein Schuster, während sich das junge Paar zum ersten Mal küßt, Goethes *Kleine Blumen-kleine Blätter* "mehr rührend als komisch" (S. 306.) rezitiert:

Fihle, sang er, Fihle, was dies Herz empfindet, - ja pfindet, Reiche frei mir deine Hand, Und das Band, das uns verbindet - ja bindet, Sei kein schwaches Rosenband! (S. 307.)

Diese Schlußszene, in Vergleich zu den *Claudia-Novellen*, modelliert meines Erachtens erst recht ein Lebensverständnis, in dem Kunst nicht mehr als eine entgegengesetzte Welt, sondern als ein integrierter Bestandteil des Lebens erscheint. Erst vor dem Hintergrund des Prätextes wird der von Zweig evozierte Gedanke der Einheit verständlich, der das thematisch-strukturelle Ordnungsprinzip des Textes bestimmen sollte. Zweig äußert sich so dazu, daß "die sieben Novellen dieses Buches hintereinander gelesen eine achte ergeben"<sup>30</sup>, womit die vage Gattungsbezeichnung "romanartiger Novellenkranz" gewissermaßen bestätigt wird.

## V.

Aus der Analyse ergab sich, daß es mehrere Gemeinsamkeiten zwischen den besprochenen Werken gibt: zum einen eine thematische Übereinstimmung (Grundthema, Motive, Thematisierung der Kunst u.a.), zum anderen Ähnlichkeiten in der semantischen Grundstruktur der Werke, die von den Oppositionsverhältnissen 'Ideal-Wirklichkeit' bzw. 'Schein-Sein' bestimmt werden. Es kann also nicht übersehen werden, daß Zweig bestrebt war, sich an das tradierte Modell zu halten, mit Genette, es zu imitieren.

<sup>30</sup> Entwurf einer Ankündigung der *Novellen um Claudia*. Kopie aus dem Nachlaß Kurt Wolf im Arnold-Zweig-Archiv, zit. nach Lönne, S. 22.



Dennoch scheinen die Abweichungen vom Modell gravierender zu sein: die besondere Form der Rahmenerzählungen des Textes (falls die Form der *Claudia-Novellen* überhaupt Rahmenerzählung genannt werden kann) gegenüber der eher tradierten Form des *Sinngedichts*; die Quasi-Opposition in der Grundstruktur des Textes gegenüber einem tatsächlichen Oppositionsverhältnis im Prätext.

Die Abweichung auf der semantischen Ebene bewirkt, daß die Bedeutungsstruktur der *Novellen* enger ist als die des Prätextes. Insofern hat der besprochene intertextuelle Bezug nicht die Funktion der Bedeutungserweiterung bzw. die Bedeutungsstruktur der *Novellen* kann nicht allein mit Hilfe dieser intertextuellen Beziehung beschrieben werden.

Das Werk ist in vieler Hinsicht eine Nachbildung, Imitation; es imitiert aber nicht nur das 'klassische' Muster, sondern nimmt Bezug auf mehrere zeitgenössische Werke<sup>31</sup> und nicht nur auf literarische, sondern 'zitiert' auch andere Kunstrichtungen wie Musik, bildende Künste.<sup>32</sup> Zweig wird offensichtlich 'verführt' durch die prägnanten ideellen Einflüsse der Jahrhundertwende. Dies wird u.a. ersichtlich im Auflösen der ganzen Erzählstruktur der *Novellen* im Vergleich zu einer traditionellen Erzählweise.

*Das Sinngedicht*, das als Prätext zur Imitation im Genetteschen Sinne dient, ist in der Gesamtstruktur der *Claudia-Novellen* nur ein Element neben anderen, die im weiteren erschlossen und analysiert werden müssen.

---

<sup>31</sup> Es seien hier Thomas Mann, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke oder Hermann Hesse zu erwähnen. Vgl. Hilscher, S. 24.

<sup>32</sup> Vgl. Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, bes. Kap. II., IV., V.